

CONFERÊNCIA

O BARROCO NO BRASIL

ADOLFO MORALES DE LOS RIOS FILHO

APRECIACÕES HISTÓRICAS E ARQUITETURAIS SÔBRE O BARROCO EM
GERAL E ESPECIALMENTE À SUA VIVÊNCIA NA ARQUITETURA
TEMPLÁRIA DO RIO DE JANEIRO (*)

1) PRELIMINAR

Numa síntese, imposta pela observância da duração das conferências desta Casa e pela magnitude do assunto, apreciadas sejam — em obediência ao enunciado — interessantes questões correlacionadas com o estilo *Barroco*, sob três aspectos: de origem e tradição histórica; de peculiaridades tectônicas e plásticas, merecedoras de exame; de sua relação ou antagonismo com estilos anteriores ou posteriores, ou com êle correlacionados, tanto na Europa quanto no Brasil, como sejam o *Rocalha*, o *Rococó* o *D. João V*, o *Churrigueresco* e o *Plateresco*.

As apreciações e considerações feitas preliminarmente e, depois, no decurso da explanação e análise do assunto em foco tornaram-se indispensáveis para o mais amplo desvendamento do *Barroco*, das suas origens técnico-artísticas e das causas religioso-sociais que lhe deram vida e esplendor. Não se pretendeu discriminar as características de cada templo, nem mencionar nomes, pois umas e outros são do conhecimento geral. Os objetivos foram outros: trazer à luz da evidência, aspectos, contribuições e influências, englobando, assim, questões ainda não focalizadas entre nós e, não obstante, merecedoras de atenção e aprêço.

Tratando-se neste estudo somente o que diga respeito à terra da Carioca, o assunto fica restrito aos respectivos limites geográficos. Mesmo porque, no relativo ao *Barroco* no Brasil e, especial-

(*) Conferência do Sócio Benemérito, Professor Adolfo Morales de Los Rios Filho, a 31 de julho de 1968.

mente, em Minas Gerais, existem notáveis trabalhos devidos ao nosso ilustre confrade, figura da primeira plana da arquitetura e da docência, Professor Paulo Ferreira Santos.

Igual procedimento adotamos quanto ao estudo da escultura, propriamente dita, visto que existe quem domina a matéria: o Professor Emérito Dr. Carlos Del Negro, que acaba de enriquecer a história artística com uma obra monumental, em dois volumes: *Escultura ornamental barroca no Brasil* que lhe abre as portas de nosso cenáculo.

Justificado, dessa sorte, o nosso propósito, diremos que as referências a outros e regiões da Europa e da América visam, apenas, a comparar, conjecturar ou fixar parentescos artísticos e espirituais através do espaço, do tempo e do homem.

2) O BARROCO

MODALIDADES E CARACTERÍSTICAS, INDISPENSÁVEIS CONFRONTOS

O *Barroco* constitui a antítese do *Clássico*, da *Renascença* (que lhe antecedeu) e do *Neo-Clássico* (que lhe sucedeu). O estilo *Clássico* e o sentido do *classicismo* nasceram na Grécia, nos Séculos V e VI A.C. Correspondiam não somente a uma paisagem social, como também a um ambiente mental representado por uma ideologia baseada num sentido de perfeição, de harmonia.

O *Barroco* e o sentido do *barroquismo* eclodiram na Itália, expandindo-se na Europa da segunda metade do Século XVII até os princípios do XVIII. Vinham a atender aos reclamos de novas idéias, a exigências de outros meios sociais, a ideais religiosos e políticos.

O *Neo-Clássico*, ou *Acadêmico*, viria por sua vez a ser a antítese do *Barroco*, porquanto, ao representar uma volta ao passado, nêle predominaria o módulo, a simetria, a calma, as formas puras, as divisões bem definidas. Constituiria, assim, um estilo do mais puro convencionalismo.

Já com o *Barroco* ocorrera o contrário. É o imprevisito, a assimetria, a tortura das formas. Sua frásica apresenta as mais variadas modulações. Por mais incrível que se possa imaginar — dados os fatores que lhe deram origem —, o *Barroco* é, em matéria de arte, a retomada da bandeira da liberdade plasmada nas grutas e cavernas do homem primitivo. Foi este quem criou a expressão *barroquista*.

No *Clássico* e no *Neo-Clássico* predominaram o retelinismo. No *Barroco*, o curvilinismo.

A curva, elemento inseparável do *Barroco*, atua nas formas tectônicas, plásticas e espaciais; infinitamente reproduzidas, ampliadas, modificadas. E assim surgem as mais caprichosas ondulações, espiralados, torçais e trançados. Os corpos são surpreendentemente balanceados, escalonados ou superpostos. Os entablamentos, freqüentemente quebrados; pela brusca mudança de direção. As cornijas e as molduras se apresentam ascendentes, encurvadas. Os elementos sustentantes apresentam seções de vários aspectos e dimensões. As cartelas são festonadas; os painéis decorativos são curvilíneos. Os óculos de iluminação ou são de olho de boi, ou elipsoidais, ou em forma de naveta.

Curvas e contra-curvas a granel; circunvalações nas volutas dos capitéis e das padieiras. Revoluções constantes se apresentam, baseadas na rotação de um corpo longiforme sobre o seu eixo, tal e qual ocorre com as colunas corolíticas e salomônicas. Ambas representativas do ilogismo construtivo, posto que proporcionam a impressão de cederem sob o peso das cornijas. Entretanto, essas e outras formas retorcidas, de inquieta movimentação do *Barroco*, não ultrapassam os indispensáveis ritmos de equilíbrio e ordenação.

Entrelaçamentos e enrolamentos sem fim. Abundância de lambrequins, bambinelas, panos pregueados e cairéis. Até alguns capitéis tiveram avental. Não faltavam os ornatos organográficos de natureza vegetal. Altares e retábulos, com verdadeiras orgias de formas.

As plantas das naves são circulares, ovais, elipsoidais ou quadrangulares; as fachadas se apresentam côncavas, convexas, lineares ou com panos alternadamente recuados. As cimafrentes, em movimentos ascencionais. Os coroamentos das torres das igrejas são em forma de campainha, de umbela, de bulho ou de pião achatado ou alongado, mas sempre invertido. E as portadas são onduladas, concheadas, com sobreportas suntuosas e de extrema originalidade. Ainda mais: no *Barroco*, as ordens arquitetônicas sofrem transformação. As colunas são agrupadas por meio de novas combinações ou disposições. A complicação que as linhas construtivas apresentam, se faz notar. A riqueza ornamental atinge ao paroxismo, quer nos interiores, quer nos exteriores. Ocorre o uso dos tetos e cúpolas internamente ordenados pictoricamente.

Mas tudo isso não se apresenta esparsamente disposto, porquanto no *Barroco* o conjunto é tudo: o elemento decorativo ou ornamental isolado nada representa, como ruptura de uma frásica. Nêle, *Barroco*, predomina o fusionismo e a frondosidade. E em ambos os fatores, não existe solução de continuidade.

Acrescente-se, mais: O *Clássico* e o *Neo-Clássico* são artes da régua e do compasso de ponta seca; o *Barroco* é a arte do lápis livre, do compasso de traçar e do pistolé. Os valores dinâmicos que os rolamentos imprimem ao *Barroco* — com o auxílio da escultura e da pintura — formam as condições óptico — impressionistas, em que os jogos de luz e de claro-escuro proporcionam efeitos os mais surpreendentes e os mais interessantes contrastes.

Tais foram e são as características gerais do *Barroco* na Europa e transplantadas para o Brasil. A esfera de influência do *Barroco* se fez sentir na Europa mais além: numa urbanística caracterizada pela irradiação, o que vale dizer, por um sistema completo de vias públicas radiais, partidas de um núcleo central. Ai estão, como exemplos, as praças de São Pedro e Navona, na Cidade Eterna.

A grandiosidade que foi — como já ficou assinalado — um dos apanágios do *Barroco*, se estendeu à música, pois *barroca* passou a ser considerada a que apresentasse, como características, o floreado e a pompa. E o Brasil teve a fortuna de possuir na pessoa do padre José Maurício, o grande compositor e músico barroco. Um dos maiores do mundo.

O ocorrido com a música se reproduziria na literatura. Escritores e poetas se comprazeram em torturar o seu pensamento por meio de uma escrita bizarra, em substituir expressões correntes por outras alambicadas, em lançar mãos de hipérboles ou de imagens de uma frivolidade espantosa. Assim agindo, atendiam às futilidades de uma sociedade.

Resta conhecer o significado do vocábulo *Barroco*. Segundo Hartmann, o nome derivou do português *Barroco*, que serve para designar certas espécies de pérolas aproximadamente ovaladas, pois os seus contornos se apresentam irregulares. Os espanhóis as chamam *barruecas*.

E recordemos que existe certa analogia entre o citado vocábulo e alguns do vocabulário topográfico do Brasil, onde: *barroco*, é um penedo irregular; *barroca*, um monte de barro, uma cova produzida pela enxurrada; *barrocal*, é lugar cheio de barrocas; *barroqueira*, garganta funda no centro de um vale.

3) A PSEUDO DEGENERESCÊNCIA DO BARROCO

O *Barroco* não é, segundo às vezes tem sido julgado, desafortunadamente, o estilo de um período decadente da arte. Ele é, ao contrário, uma realidade, porquanto constitui a expressão de uma

época representativa de um ideal, consubstanciado na ação contra-reformista da Igreja.

Essa realidade, Hartmann proclama, com sobeja autoridade: «El Barroco no és una degradación, ni siquiera la fase de una evolución sinó un arte radicalmente distinto del que le ha precedido en el curso de la historia.»

E, prosseguindo, diremos que o *Barroco* representou uma exaltação do absolutismo, para o que chefes de Estados e insígnies prelados presidiram à sua eclosão e prestigiaram com abundantes recursos o seu desenvolvimento. De outra feita nos foi dado escrever: «O Barroco serviu para tornar expressivos os monumentos grandiosos, pomposos, teatrais e, ao mesmo tempo, místico, que representavam a importância dos dois poderes: O Real e o Religioso.»

Sendo o *Barroco* a arte da *Contra-Reforma*, religiosa e sociologicamente estava intimamente ligado às idéias então dominantes na Igreja. Culturalmente, atendia às correntes espirituais de sua época, que visavam substituir a *Renascença* por outra fase artística de natureza diferente, em que a pompa teria o seu apanágio. E socialmente entrosado estava com o arrebatamento e o luxo de uma sociedade fulgurante.

O *Barroco* foi uma explosão: um estilo subversivo. E sendo uma explosão, êle ampliou o sentido das formas arquitetônicas, porquanto, não podendo aprisionar os vãos interiores, êle se lança a uma superespacialidade, o que é, em arquitetura, símbolo daquilo fácil de dizer, mas difícil de fazer: o monumental, a expressão de uma sublimidade.

4) A CAUSALIDADE E O TRANSITO DO BARROCO

O *Barroco* teve a sua época de grande esplendor, na Itália, devido à ação de seus criadores Bernini e Borromini.

Da Itália, êle se introduz na Espanha pela mão de italianos e espanhóis que lá tinham vivido.

O mesmo ocorreria indiretamente em Portugal, devido aos arquitetos e artistas italianos para o mesmo levados. Mas da Espanha, o *Barroco* passa diretamente para Portugal. Dois fatores contribuíram para isso: a vizinhança e, por consequência, a facilidade de intercâmbio artístico; a colaboração de arquitetos e artistas espanhóis. E se da antiga Metrópole o *Barroco* veio para o Brasil, da Espanha também viria para as suas possessões americanas, pela atuação dos que dela provieram.

Entretanto, cumpre esclarecer se esse trânsito, essa passagem, do *Barroco* para o Brasil, ocorreu por mimetismo ou por imposição oficial. Se assim não ocorreu, por que razão preponderou o *Barroco* em nossa terra? Porque, na lição de Lafuente Ferrari, — no ensaio preliminar à formidável obra de Weisbach: «La obra de arte, considerada como produto material, está sujeita a uma dependência causal cujo valor queda reconhecido sin duda alguna.»

Dessa sorte, torna-se claro que o motivo causal do *Barroco* foi na Europa e, conseqüentemente, no Brasil, o antes citado: de ter sido a arte da *Contra-Reforma*. Se a *Reforma* fôra um movimento religioso de fundo espiritual, a *Contra-Reforma* constituiria um movimento espiritual de fundo religioso. Ora, sendo o *Barroco* a expressão de uma luta religiosa, o Brasil, católico, teria de expressar-se barrocalmente nas artes plásticas; e de relêvo na arquitetura e na escultura. O *Barroco* foi, pois, adotado alhures e aqui por ser uma arte essencialmente cristã. Isso deu origem a que Emilio Mále não vacilasse em dizer que existe uma arte cristã do *Barroco*.

Exercendo uma missão apostólica através da arte, o *Barroco* tornou-se mais fundal e perenemente espanhol do que italiano. E o *Barroco* espanhol não é somente o de maior riqueza de todo o mundo, como também aquêle que apresentou inúmeras modalidades: *barroco renascentista*, *barroco andaluz*, *barroco indigenista* (na América Hispânica).

E aquela antes citada missão apostólica do *Barroco*, o tornou variadamente nacional. Não dissemos, propositadamente, internacional — apesar de sua disseminação na Europa, além da Itália, Espanha e Portugal, na Alemanha do Sul, Baviera, Austria, Polônia, Tchecoslováquia e até na Bélgica (através do *Barroco* espanhol) — pois apresentou em vários países múltiplas modalidades. Outros países não sentiram de maneira integral a verdadeira frásica do *Barroco*. Isso ocorreu por exemplo, na França, onde a evolução do *Barroco* se processou lentamente, custando muito para libertar-se de certos detalhes que adotara sem sentimento, para poder atingir o nível do Val-de Grace e da Capela da Sorbonne. Assinale-se, mais, que a maior projeção do *Barroco* na França, ocorreu na ornamentação de interiores. Mas foi um *Barroco Renascentista*, posto que constituiu uma adaptação do *Barroco* italiano (o que ocorreu pela ação de artistas vindos da Itália) às tendências e idéias clássicas que, empolgando a sociedade, por isso se apresentavam dominantes. Aquêle relativo afastamento dos franceses pelo emprêgo do *Barroco* e compreensão de seu significado religioso está magistralmente explicado por Lafu-

ente Ferrari, ao escrever que: «La vocación estetica nacional y una serie de causas historicas apartaron a los franceses de una participación activa en la formación del arte barroco, entendido en su intimo sentido, que es el que le da Weisbach, es decir el de expresión del contenido espiritual de la contrareforma.» Desta sorte, o cortesianismo dominante na França — antes assinalado — contribuiria para que a arte da *Renascença* passasse, através do estilo *Regência*, para o *Rocalha* (o *Rocaille*, ou Estilo Luís XV ou *Estilo Pompadour*). Da glorificação do Homem (um dos objetivos da *Reforma*, através do Humanismo), passara a França a dar preferência à glorificação da Realeza. A tal ponto chegara aquêlê propósito, que vários estilos, além do Luís XV, receberam os nomes de soberanos. E, assim, houve os denominados Luís XIV e Luís XVI. Fundamentalmente frio, o inglês não poderia aceitar o arrebatamento, a incontinência do *Barroco*. Por isso, o pouco que pode ser apontado na Grã-Bretanha como de sentido *barroco*, foi devido ao que de italiano proviera dos Países Baixos ou decorreria das obras de Inigo Jones (Sala de Festas do Whitehall), de Christopher Wren (Catedral de São Paulo, em Londres) e de Vanfrugh, que se abalançou a empregar o *barroco* em edificios de certa magnitude. Não obstante o restrito emprêgo do *Barroco* naquele país, êle se faz notar na persistência, em muitas padieiras de portadas de mansões, com discretas volutas afrontadas, entre as quais não poucas vêzes aparece um motivo ornamental ou escudo de feição barrocal.

Na Bélgica caberia ao arquiteto barroco Jacques Francquart, de nacionalidade belga, publicar em 1617 a obra *Livre d'Architecture*, no qual tratou da arte e da estética barroca, divulgando os cânones barroquistas do arquiteto espanhol Juan Gomes de Mora. Contribui, assim, para que a escola do mesmo — ornatos avultados e proporções desmedidas — tivesse difusão em Flandres, na Baviera, na Renânia e na Áustria.

5) INFLUÊNCIAS, NO BARROCO, DA TERRA E DA GENTE BRASILEIRA

Verificado ficou, pelo anteriormente exposto, que a *Contrareforma* tivera no *Barroco*, sob o ponto de vista artístico, o seu maior aliado, a sua mais valiosa e duradoura contribuição. Essa duração foi grande no Brasil, onde segundo acertadamente assinala outro notável arquiteto e professor Benjamim A. de Carvalho — autor da valiosa obra *Igrejas Barrocas do Rio de Janeiro*, ao

escrever: «o barroco no Brasil foi uma verdadeira apoteose que perdurou dois séculos.»

O meio geográfico contribuiu não só no Rio de Janeiro, como também em Minas Gerais e na Bahia, para propiciar inigualável ambiente à arquitetura *Barroca*. O surpreendente curvilinismo das costas molhadas pelo mar, o serpenteante traçados rios com as suas surpreendentes voltas, as corcovas e ondulações das montanhas, o gigantismo dos penhascos surgidos qual arrojadas cúpolas proporcionavam, nas suas formas naturais, o quadro esplêndido e monumental onde os arquitetos podiam encastrar suas obras. E o fizeram maravilhosamente.

Acrescente-se, como detalhe digno de atenção, que se as formas retorcidas do *Barroco* tiveram, às vezes, na Europa, sua fonte de inspiração na própria natureza ou na adaptação, no sentido ornamental, de elementos do reino vegetal, o mesmo ocorreu no Brasil. Mas, com múltiplas diferenças. É o *Rococó* dos templos do Rio de Janeiro, que impôs as colunas salomônicas um maior passo da hélice, para, nas concavidades daí resultantes, encaixar elementos florais da natureza brasileira, cujos relevos ficaram propositamente acentuados. E se observarmos o que ocorre em certas colunas salomônicas de templos austriacos — em que os elementos florais estão achatados, qual faixas —, verificar-se-á a felicidade da ideação dos artistas patricios e a excelência na execução. Vestindo os cavados das colunas salomônicas e, também, as corolíticas, com tais ornatos, eles obtiveram, com essas ampliações e ornatos, um aumento no dinamismo das formas, uma vitalidade marcante, e uma luminosidade acentuada, decorrente do claro-escuro entre os elementos florais, salientes, e os cavados donde eles promanavam.

Mas, o que torna valioso o trabalho dos artistas e arquitetos patricios é a sua interpretação do *Barroco* vindo de fora, ao plasmar um *Barroco* brasileiro. Imbuídos da religiosidade que empolgava o meio social da Carioca, a presença dessa religiosidade se faz artisticamente sentir na feliz disposição e distribuição das plantas; na acertada escolha dos pontos de vista; na atenuação de exageros barrocais; na própria e apropriada colocação dos altares colaterais (não poucas vezes enviezados, como que ligando mais intimamente a nave com o altar-mor); na conjugação do Divino com a Realeza (ao adotar, em alguns templos, tipo chamado de *Igreja de Salão*, ou seja, com balcões); na luminosidade tropical das naves (quem ia a igreja, não o fazia somente para orar, mas também para ser visto ...); na escultura das imagens e nos painéis pictóricos, onde o barroco brasileiro cumpre, a igual do barroco espa-

nhol, uma missão psico-fisiológica, ao avivar sentimentos religiosos, suscitar piedade e provocar paixão.

E tudo isso feito com poucas fontes inspiradoras e sem os recursos materiais de que se dispunha na Europa.

A realização do verdadeiro milagre, que constitui o *Barroco* brasileiro — em que cada obra é única na sua concepção e realização — teve o seu apoio financeiro, no que se refere ao Rio de Janeiro e terras fluminenses, nas esmolas, dádivas, heranças e, para certas Ordens religiosas, como a do Jesuítas, Beneditinos e Carmelitas, sua origem no produto da lavoura colhida nas respectivas fazendas e engenhos, com o auxílio da mão de obra escrava. E não fôsse isso, aliado a riqueza dos fazendeiros do Vale do Paraíba, o número e o esplendor das igrejas barrocas do território da Carioca deixaria de existir.

Seja dito, ainda, que o *Barroco* genuinamente brasileiro é o de Minas Gerais como mais impermeável às influências não barrocas de além-mar. Não obstante, tal influência se apresenta às vezes. Sirvam de exemplo, as características gotizantes dos projetos de Congonhas, denotadores de uma frásica germânica ou austriaca, e o sentido militar dado as cúpulas das torres de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Para compreender o *Barroco* são necessários olhos de bem ver, coração de muito sentir, dedos de extrema sensibilidade, mão de saber apalpar. Esse poder de apalpamento, digamos assim, os negros lavrantes, o mestiço carpinteiro ou canteiro, o luso construtor trabalhando entre nós, o tiveram em alto grau ao moldar a pedra, lavrar a madeira, fazer obra torêutica. Examinai por baixo um móvel ou uma cadeira de fase *barroca* do estilo colonial, obras dêsses artifices, e verificareis que os roliços visíveis não apresentam solução de continuidade em relação ao roliçamento da parte invisível.

6) INFLUÊNCIAS DE ALÉM-MAR

Através de análises sucintas sejam apreciadas as influências oriundas da Europa. Tais influências sofreram, pela mão dos artífices portugueses e patricios, variadas adaptações e interpretações curiosas, porquanto êles souberam fundir feições. Daí resultaram várias frásicas, correspondentes à intervenção de cada um ou de seus sucessores no decurso das construções.

O *Rocalha* — Esse termo, que constitui uma adaptação do *rocaill* francês, deveria ser somente usado para designar fragmentos de rochas empregados na ornamentação de grutas artificiais. Mas, passou a ser aplicado às conchas, ou melhor, aos concheados que constituíram a base do estilo, empregado moderadamente na ornamentação de alguns templos citadinos.

O estilo perdurou na França de 1723 a 1750, como contribuição para que o cunho religioso da *Contra-Reforma* se transformasse numa arte de expressão monárquica. O estilo persistiu durante longo tempo em países da Europa e também, com variantes em Portugal e no Brasil. Como elementos ornamentais do *Rocalha* se fazem notar nos templos citadinos: os concheados (ou conjuntos de conchas), as conchas (estilizadas), os painéis bruscamente recortados ou encaracolados, os festões de flores, as coroas, os penachos tripartidos de plumas de avestruz, os ornatos constituído de uma cabeça ou de um motivo central engastado em elementos imitativos de um crustáceo encrespado.

Observe-se que o *Rocalha* foi aqui empregado com tendência para simetrizar as partes componentes de um mesmo motivo ornamental. Assim, os concheados às vezes estão afrontados, segundo um sentido de regularidade, incompatível com o *Rocalha*. E se podem ser observados cogulhos (ornatos figurando folhagem) assimétricos (quando terminados na parte superior por elementos folhudos, encrespados, mas inclinados para um dos lados), também podem ser observados os simétricos (em que os elementos folhudos estão distendidos para o alto e também encrespados). Esses cogulhos não estão aplicados isoladamente, mas como arremates de estreitos painéis com molduragem vertical, salvo nas extremidades, onde o curvilinismo se apresenta.

Faça-se notar, ainda, que onde o *Rocalha* se impõe em alguns templos é nos altares-mores, mormente nos anéis concheados que formam os arcos que os envolvem na parte mais alta.

O *Rococó* — O exagêro ou deturpação do *Rocalha* deu origem ao que se convencionou chamar *Rococó*. Com o seu aparecimento, na segunda metade do século XVIII, o *Barroco* entra em crise na Europa pelo domínio do profano, caracterizado pelo exotismo. Surge, pois, uma diferença entre *Barroco* e *Rococó*. Por sua vez, cumpre evidenciar a diferença entre o que foi denominado *Rococó* na Itália e o que na França recebeu igual nome. Os italianos classificavam o *Rococó* como a obra barroca caracterizada pelo que de excessivo, confuso e mesmo, reprovável, se introduzira no *Barroco*.

Consequentemente, consideravam o *Rococó* como sendo o último estágio de *Barroco*.

Mas os franceses costumavam chamar *Rococó* ao que do *Rocaille* proviera como cansaço da forma. Entretanto, a lei do cansaço da forma, ou lei geradora de novas formas, não constitui — como ensina Schubert — uma expressão de decadência, de aniquilamento, mas o ponto de partida de uma reação da qual surgem novas expressões. Todavia, para que essa reação venha a ocorrer, torna-se necessário que a forma anterior, a frásica precedente, seja muito repetida, dando origem à saturação. Contrariamente à lei do cansaço da forma, pode-se admitir a existência de uma lei da decadência da forma, decorrente do seu aviltamento.

Não prosseguiremos sem chamar a atenção, como exemplos flagrantes da citada reação, nos tempos que correm, para as obras do arquiteto Oscar Niemeyer em Brasília. Soube ele reagir, contra o predominante retinismo atual, por meio das calotas do Palácio do Congresso; dos arcos invertidos (quais velas de navios) do Alvorada; do sentido ogivalesco do Palácio das Relações Exteriores; do contorno espiralado de uma capela; do ascensionalismo curvilíneo — côncavo da Catedral.

O *Rococó* se singulariza sob os seguintes aspectos. Interiormente: as paredes são ornadas com feixes de símbolos, emblemas, cornucópias. As colunas e pilastras são menos empregadas, pois preferência merecem os estípites (pilastras em forma troncopiramidal invertida), tendo os capitéis substituídos por mísulas ou cariatides; as linhas curvas e quebradas muito irregulares e os arabescos abundam, demonstrando mau gosto. Exteriormente: os frontões tornam-se mixtilíneos, como constituídos de curvas e contra-curvas. As janelas possuem ombreiras com molduras sinuosas de feição vegetal. Todo esse exotismo profano, que caracterizou o *Rococó* na Europa, não ocorre no Brasil, contra qualquer expectativa, pois o exotismo da terra estava presente para a devida interpretação e adaptação. Dessa sorte, se alguns motivos ornamentais traem a sua origem portuguesa, noutros ocorre a transfiguração, ao mesmo tempo que surgem ornatos de inspiração brasileira: a flora e a fauna nativa, a proliferação de estrelas, a lua cheia, o sol resplandecente.

No Brasil, a conjugação do adventício com o nacional, apresenta notável comedimento, visto o *Rococó* ter ficado conjugado com o *Barroco*. Porém, dita conjugação não foi feita com o caráter de laicidade do *Rococó* francês, mas unindo o *Barroco* religioso

ao Rococó leigo, para servir à Igreja. Essa coexistência, que deu origem ao que se convencionou chamar de *Barroco-Rococó*, ocorre em templos do Rio de Janeiro e em Minas Gerais, onde constitui exemplo a portada da Igreja da Ordem Terceira de N.S. do Carmo (de Ouro Preto).

Acrescente-se, como necessário, que o Rococó, propriamente dito, se apresenta chocante em vários templos da Cidade, quando foi realizado fora de sua época ou levado a efeito pela mão de artistas que, não sentindo a sua frásica, deixaram de devidamente plasmá-lo ou interpretá-lo. Haja vista a moderna fachada e torre da Catedral (constituindo fraca imitação da Torre dos Clérigos, do Porto), as aberrantes alterações da fachada e, principalmente, da nave da Igreja do Convento de Santo Antônio e a horrível fachada da Sé.

A fábrica da Ordem Terceira da Penitência, do Rio de Janeiro, se apresenta, na sua predominante feição Rococó, de primeira grandeza, nela pompeando os ornatos florais, pássaros, anjos, peanhas balanceadas sustentando imagens santas, as coluninhas torçais, o magnífico retábulo do altar-mor e a delicadeza dos altares laterais. E tudo isso, revestido de ouro.

E dominando todo esse maravilhoso conjunto, a obra pictórica de Caetano da Costa Coelho: a *glória*. As glórias, ou sejam os painéis decorativos das naves das igrejas, tiveram como inspirador o Padre Jesuíta Andrea Pozzo, notável arquiteto italiano do século XVII. Foi ele que, no seu tratado *Princípios de Arquitectura*, contribuiu de maneira notável para desenvolver a perspectiva. Pozzo, como decorador pictórico de igrejas, foi excepcional. Possuía uma facilidade incrível no gênero que os franceses chamam de *trompe l'oeil*. E assim pintou falsas cúpulas em Turim, Módena, Arezzo e noutras cidades da Itália.

Lançando para o exterior, através de ousadas perspectivas, profusos elementos arquitetônicos, os pintores do Barroco realizaram aquilo que outro ilustre colega, Professor Wladimir Alves de Sousa, tão acertadamente classificou como sendo a *desintegração da arquitetura*.

Seria ilógico que os ensinamentos de Pozzo não tivessem divulgação no Brasil, permitindo a feitura da maravilhosa *glória* da Penitência. Não tem a grandeza do teto espacial e perspectivista de Pozzo na abóbada de Santo Inácio, de Roma, mas guardadas as proporções, com relação ao meio social e artístico, o que Costa

Coelho fez merecer admiração. Quem no Brasil mais se aproxima à arte de Pozzo é José Joaquim da Rocha, na Igreja de N.S. da Conceição da Praia da cidade do Salvador.

O D. JOÃO V — A arte portuguesa do Século XVIII, que se caracterizou por uma variante barrocal que recebeu o nome de *Estilo D. João V*, igualmente influiu na arquitetura e, principalmente, na ornamentação escultórica templária do Rio de Janeiro. Aquela variante que resultara do entrelaçamento do *Barroco* com o *Rocalha* e de um deslissamento até o Rococó, viria a sofrer, no Brasil, o acréscimo de elementos com características oriundas dos meios geográficos ou da interpretação ou criação dos artistas locais. Haja vista a cabeça primorosamente estilizada de indígena, entre as volutas da padieira da Capela privada de São Bento; as cabeças de anjinhos coroados de plumas indígenas da Conceição e Boa Morte; as cabeças caricaturais com a língua de fora da Igreja de N.S. da Conceição, da cidade de Viamão (antiga capital da Província de São Pedro); as cabeças, não menos caricaturais, com pendentes orelhas barrocais de uma igreja de Parati; a proliferação de aves (principalmente pombas) de alguns templos de Minas Gerais; os ornatos imitando cabeças de focas de um templo de Minas Gerais; as volutas empinadas de outro templo mineiro, que no seu conjunto parecem monjes penitentes.

Mas a genuína frásica do *D. João V* consistiu em completar as caprichosas volutas e os curiosos enrolamentos com outros elementos ornamentais, tais como: os medalhões ovalados, de contornos encrespados; os meninos sustentantes de cartelas ou de legendas (de meio corpo ou de corpo inteiro, às vezes inclinados); os indefectíveis e originais brasões eclesiásticos ou da Soberania (engastados em composição movimentada de maneira *sui-generis*).

Nas fachadas dos templos, o *D. João V* se fez sentir em vários arremates de torres, nos azulejos nelas contidos, nas portadas (como as do Carmo), nas sobre-portas, pingadeiras e padieiras dos vãos, nos corucheus (própriamente ditos) e nos fogaréus (ou urnas chamejantes). E não seja esquecida a influência desse estilo, nitidamente português, no mobiliário das sacristias, nos tocheiros e candelabros, nos componentes dos altares, nas cruzes e outros objetos do culto. Muita obra desse estilo foi atribuída a Mestre Valentim e outras, que não eram dele, passaram a ser-lhe atribuídas. Exemplo típico: uma revista do Rio publicou a reprodução de um lampadário de prata, atribuindo sua autoria a Valentim. A peça apresentou-se aos nossos olhos híbrida, porquanto

se a parte sustentada era nitidamente barrocal, os sustentantes (que deveriam ser elos de corrente trabalhados) apresentavam uma feição arabesca, incondizente com a outra. Corremos ao templo — a Catedral — e lá não nos convencemos da asserção da revista. Mestre Valentim não uniria umas peças em forma de S, envolvendo ornatos de feição árabe, com uma base de lâmpada barrocal. Isso, pelas fontes de inspiração que tal conjunto revelava, somente poderia ter ocorrido em Portugal. Passam-se os anos, vamos a Lisboa e na Igreja de Santa Marta verificamos que lampadários iguais pendiam da nave. Mas os daqui desapareceram. Como desapareceu o Palácio dos Tecidos que projetamos e construímos na Exposição de 1922, o qual nos seus 5.000 metros quadrados não era — modéstia a parte — no seu D. João V tão ruim assim. Foi abaixo por cem contos de réis. Como foram abaixo os demais palácios construídos pelos nossos distintos colegas. Restou o palacete, em estilo de nada, onde funciona o Museu da Imagem e do Som.

A CONTRIBUIÇÃO ESPANHOLA — A influência da arquitetura espanhola, nas suas feições *plateresca*, *churrigueresca*, *herreriana* e *renascentista*, pode ser constatada quer nos templos do Rio de Janeiro, quer nos de outros pontos do Brasil. Todavia, essa influência tem sido subestimada ou desconhecida. Não veio ela diretamente trazida pelos mestres espanhóis da profissão. Chega pela idéia e pela ação dos que vieram de Portugal, na qualidade de mestres do risco, lavrantes, toreutas, canteiros e carpinteiros, engenheiros, militares, monjes, jesuítas.

É de presumir que antes do Barroco ter iniciado a sua trajetória no Rio de Janeiro, o *Plateresco* nêle tivesse deitado as suas raízes. Genuinamente espanhol, êsse estilo se desenvolvera durante os Reinados de Joana-a-Louca e de Carlos V (1504-1558). Tivera a sua origem na ação de Pedro Diez, renomado toreuta catalão, ao intervir, depois de sua vida da Itália, em obras de arquitetura ogival.

A sua fonte de inspiração foi a obra dos *plateros* (artífices da prata cinzelada), que criaram, na fusão do estilo *mudejar* com o *ogival decadente*, um estilo que lhes permitiu fazer obras valiosas, entre as quais as saias de altares, tais como as existentes em muitas igrejas do Rio de Janeiro. E, assim, os arquitetos espanhóis, adaptando a obra dos prateiros e lançando mão da escultura ornamental em madeira ou pedra, formaram os componentes que definitivamente sagraram o estilo. Sua duração abrangeu, na Espanha,

os últimos anos do século XV e a metade do século XVI. O que não o impediu de prosseguir a sua expansão alhures. Está constituído, principalmente, de uma ornamentação abundante, minuciosa e muito caprichosa, onde predomina o baixo relevo. Isso o diferencia do Barroco, propriamente dito, em que o alto relevo domina.

Observe-se que esse estilo representou, arquitetonicamente considerado, a transição do ogival terciário ao greco-romano. Apresentou várias modalidades, de acordo com os elementos constitutivos e a inspiração dos executores, sendo que os componentes de base ogival, deram origem ao que se convencionou chamar de *Ogival Plateresco*. Mas, nêle, *Plateresco*, a presença renascentista é evidente.

Carlos V contribuiu para que o *Plateresco* se expandisse nos seus domínios até Flandres. E assim a Espanha passou a possuir valiosas obras, que podem ser vistas nos domos de catedrais, nas portadas de palácios e nos retábulos. Na França, a sua aceitação se faz sentir na arquitetura meridional, mórmente na região de Toulouse. Na América Hispânica abundou, nos templos, a contribuição *Plateresca*. E aí, a mão de obra e a ideiação indigenista marcou sua presença.

Análogo ao *Plateresco* é o *Manuelino*, de Portugal, com feições muito próprias, originais e interessantes. Merecedor de apreço e, não, do descaso com que, às vezes, lhe tem sido injustamente dado. É um estilo de bela ideiação temática, como consagradora do ciclo das navegações portuguesas, e de adequada realização arquitetônica e ornamental. Haja vista os dois Gabinetes Portugueses de Leitura, do Rio e do Salvador.

As fachadas mais nitidamente *platerescas* existentes no Brasil são a da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco e a da Paço do Saldanha, esculpidas em pedra e existentes na cidade do Salvador. E ambas de autoria do mestre Gabriel Ribeiro. A igreja foi construída por volta de 1704, mas antecedida pelo Paço, erigido em redor de 1701. Essas datas são reveladas pelo nosso eminente Presidente Dr. Pedro Calmon em estudo, sob o título de *Aquela casa foi capital de Minas*, da série *Segredos e Revelações da História do Brasil*. Referindo-se ao autor da obra, o nosso Presidente, atribuiu o Paço como pertencendo à mesma família arquitetônica do portal da Casa das Sereias ou do portal da Casa da Prelada do Pôrto, traço também de Gabriel Ribeiro. A divul-

gada denominação de Paço do Saldanha se apresenta imprópria, pois segundo D. Marieta Alves (*O Século de Ouro das Artes na Bahia, in Anais do Congresso do Bicentenário da Transferência da Sede do Governo do Brasil*), o edifício fôra mandado construir por Antônio da Silva Pimentel, segundo dêsse nome, que se casou com Isabel Maria Guedes de Brito, rica herdeira do opulento mestre-de-campo Antônio Guedes de Brito, que foi um dos maiores latifundiários do Brasil. O imóvel fôra herdado pela filha do casal Antônio-Isabel Maria, D. Joana da Silva Caldeira Pimentel Guedes de Brito, casada em primeiras núpcias com D. João de Mascarenhas e em segundas núpcias com o fidalgo português D. João de Saldanha da Gama.

Coube-nos, de outra feita, fazer referência pela primeira vez entre nos, ao estilo *plateresco* dos retábulos da Igreja de N.S. do Bom Sucesso, ou da Misericórdia, oriundos da Igreja dos Jesuítas no Castelo. E fixado fique, neste momento, a analogia perfeita dos mesmos com os retábulos *platerescos* espanhóis dos séculos XV-XVI. Uma reprodução fotográfica acompanhará o texto dêste estudo.

E seja permitido trazer à colação a opinião de um historiador paulista, G. Oscar Campiglia, que assinala, na sua obra *Igrejas do Brasil*, que a ornamentação externa *plateresca* transportou-se para o interior dos templos brasileiros, dando origem à ornamentação dos retábulos.

O *Churrigueresco* — Constituiu, na Espanha do século XVII, um estilo sumamente ornamental, que aliou elementos ogivais com o *Barroco* e o *Plateresco*, que lhe precedera. Seus criadores foram José de Churriguera e seus filhos Joaquim e Nicolau. Representou uma reação ao formalismo de Juan de Herrera, criador do *Herreriano* (exposto mais adiante). O *Churrigueresco* apresenta marcante diferença com o *Borrominico*, criado por Borromini, discípulo de Bernini. Por quê? Porque, no *Borrominico* predomina uma exuberância ornamental aplicada ao *Barroco* de Bernini, mas sem ocultamento integral dos elementos tectônicos, estruturais. Agradou, pelo que se desenvolveu na Itália, Espanha, Portugal e no Brasil.

Já no *Churrigueresco* ocorre o contrário. O elemento tectônico, estrutural, desaparece em face do integral revestimento ornamental das paredes, pilares, pilastras, arcos, portadas. As paredes interiores são inteiramente inundados de ornatos escultóricos

e de figuras ladeando ou envolvendo painéis quadrados ou retangulares (umas vezes contendo retratos pictóricos, mas, geralmente, representando em alto relêvo efígies de bispos, abades, santos).

Nas colunas salomônicas — muito empregadas no estilo — vislumbra-se, apenas, o movimento da hélice geradora, porquanto completamente cobertas de folhagem, flôres, anjinhos. A opulência dos detalhes atinge ao paroxismo. As obras dos lavrantes e escultores dominam. Outra das características do *Churrigueresco* é a aplicação de colunas salomônicas nas portadas das mansões, nos retábulos e nos altares espanhóis. Tal inovação foi devida a Churriguera. No Rio de Janeiro não são poucos os templos que, nos altares, possuem colunas salomônicas ornadas.

São magníficos protótipos do *Churrigueresco*, a Igreja de N.S. de Monte-Serrate do Mosteiro de São Bento, nesta cidade, e a do Convento de São Francisco, na Bahia.

O *herreiano* — Entre tantas afirmações *barroquistas* e afins, existentes nos templos do Rio de Janeiro, se introduz quase subrepticamente o *herreiano*. Seu nome proveio de ter sido Juan de Herrera quem lhe deu vida, quando sucedendo a Juan de Toledo prosseguiu nas obras do Escorial de Madrid. Ficou, assim, estereotipado um estilo severo que no século XVI predominou, na Espanha, absolutamente condizente com o espírito dos arquitectos e matemáticos de Filipe II e com o dèste Soberano.

Nesse estilo, tal e qual ocorrera com Toledo, fica ressaltado o sentido fundamentalmente matemático, de medida, que dominou aquêlê período da arquitetura espanhola. No *herreiano* predomina a uniformidade dos partidos, o comedimento na decoração, a singeleza dos detalhes, a grandiosidade das soluções e, principalmente, o predomínio da massa. Como grandes panos de paredes externas se caracterizassem pelo revestimento de enormes e singelas placas quadradas ou retangulares, o *estilo herreiano* também foi classificado como *arquitetura de placas*.

Pois bem, tal tipo de revestimento pode ser visto na fachada da Igreja da Ordem Terceira de N.S. do Carmo, na rua Primeiro de Março. Assim, o corpo central está enquadrado por duas pilstras com capitêis de feição jônica, destacando-se nos maciços seis placas retangulares laterais e quatro na parte central.

Porém, o melhor exemplar do *herreiano* é no Brasil, a fachada da Igreja de Santo Alexandre, dos Jesuitas, em Belém do Pará. As placas retangulares, com as quinas curvilíneas, colocadas

verticalmente, imprimem à fachada uma frásica de absoluta severidade. Em flagrante contraste dêsse exterior, a nave apresenta dois púlpitos, verdadeiramente notáveis, cuja ornamentação longiforme representa como que a cabeça de um apavorante cetáceo ou de peixe fantástico. *Plateresco? Churrigueresco? Criação brasileira? Chi lo sa?*

Já que tratamos da influência espanhola, seja permitido apontar a cimafronte e a porta da Igreja do Rosário, na rua Uruguaiana, como protótipos da *Renascença* espanhola. Uma e outra são, na singeleza, equilíbrio e composição verdadeiramente notáveis.

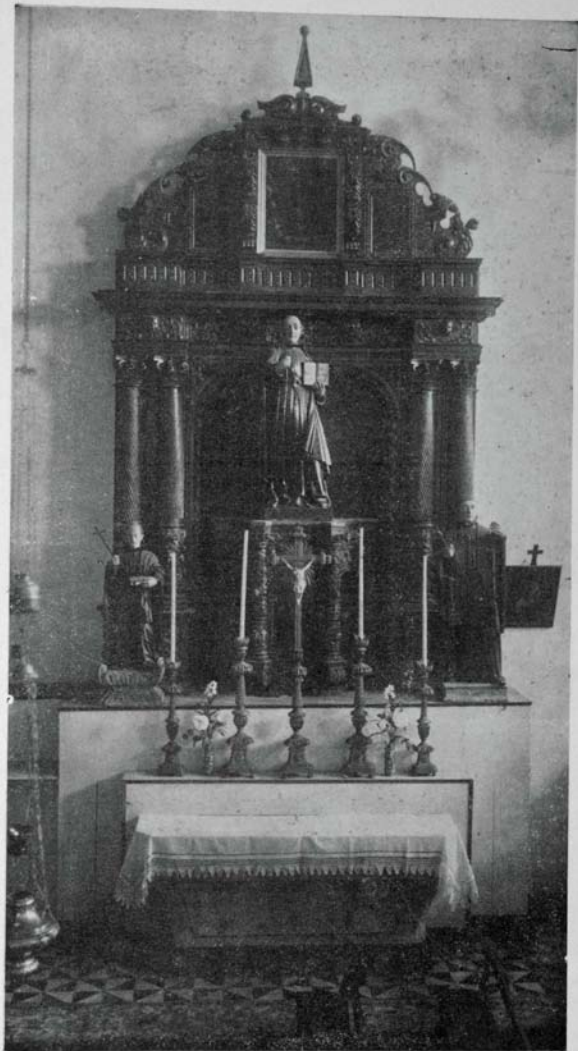
E em homenagem ao meu genitor, cujo quadragésimo ano de falecimento ocorre neste momento, assinalemos que doou, como fruto de seu talento, singular tipo templário no estilo *mudêjar* (dos mulçumanos que adotaram a religião Católica): a Igreja do Sagrado Coração de Maria (no Meyer). Sua Santidade o Papa Paulo VI, ao elevar a Igreja à categoria de Basílica, classificou o templo como dos mais belos que conhecera.



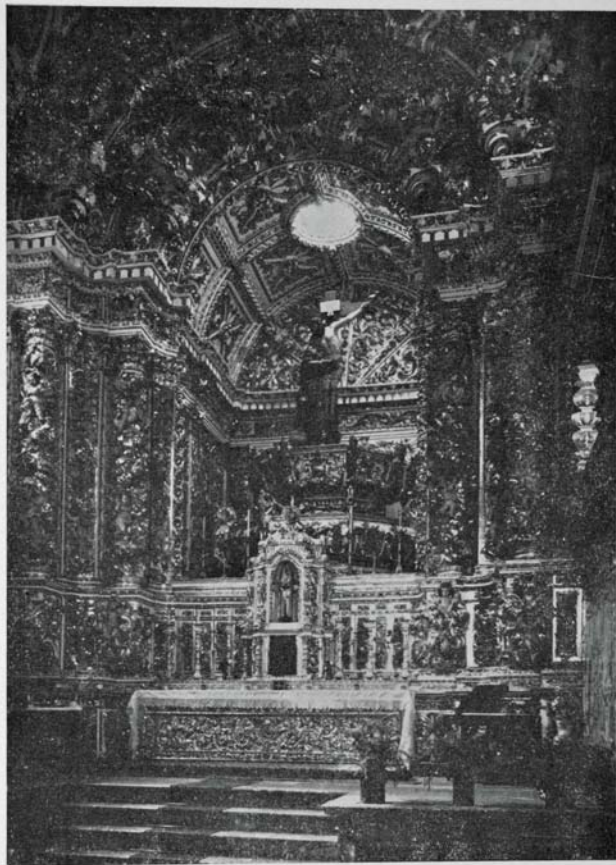
1) — Influência «Herreriana» estereotipada pelo revestimento com «placas».
Portada barroca trazida de Portugal.



2) — Feição «Churrigueresca» do revestimento da nave da Igreja de São Bento (Rio)
As vedações: de influência «Manuelina»



3) — Um dos três altares da Igreja dos Jesuítas, no morro de São Januário (Castelo,) de feição «Plateresca — Renascentista», conservado na Igreja do Bom Sucesso (Misericórdia), no Rio



4) — Feição «Churrigueresca» do altar-mor e nave da Igreja de São Francisco, na Cidade do Salvador (Bahia)



5) — *Feição Plateresca de um altar da Igreja de Ajuda,
na Cidade do Salvador (Bahia)*



6) — Portada da Igreja de N. S. do Carmo (Ouro Preto). Maravilhosa concepção do «Barroco Mineiro»



7) — Fachada da Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto. Influência militar evidenciada nos flancos torreados, cúpulas, corucheus e nas colunas (semelhantes a canhões). A altura das pessoas evidencia a grandiosidade da mesma



8) — Feição «Plateresca» da Fachada da Igreja da Ordem Terceira da Penitência, na Cidade do Salvador (Bahia)



9) — Retábulo «Plateresco» peculiar
ao Século XVI, na Espanha



10) — Cimafronte da fachada da Igreja da Ordem de São Francisco da Penitência,
na Cidade do Salvador, em que se apresenta evidente a feição em baixo relêvo,
diferente do barroco próprio dito